ZEICHNUNGEN VON MAX LIEBERMANN: FÜNFZIG TAFELN MIT LICHTDRUCKEN NACH DES MEISTERS...

Max Liebermann, Hans Wolfgang Singer

ZEICHNUNGEN VON MAX LIEBERMANN

MEISTER DER ZEICHNUNG

HERAUSGEGEBEN VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

ZWEITER BAND
MAX LIEBERMANN

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

ZEICHNUNGEN VON MAX LIEBERMANN

FÜNFZIG TAFELN MIT LICHTDRUCKEN
NACH DES MEISTERS ORIGINALEN MIT
EINER EINLEITUNG VON PROFESSOR
DR. HANS W. SINGER

A. SCHUMANN'S VERLAG / LEIPZIG

A505140

Buchdruck von Radelli & Hille, Leipzig
Lichtdruck von Emil Pinkau & Co., Leipzig
Titelzeichnung des Einbands von Prof. Franz Hein

Verzeichnis der Tafeln

21 KÜBELWASCHERIN — Feder und Tusche, 150:96 . . . . . . Dresden, Kupferstichkabinett

22 KUHWEIDE — Feder, Tusche und Deckweiß, 105:188 . . . . . Dresden, Kupferstichkabinett

23 LANDSTRASSE — zweifarbige Tusche, Feder und Deckweiß, 102:185 Dresden, Kupferstichkabinett

24 HAUSER AUF DER DÜNE — Feder und Tusche, 106:185 . . . Dresden, Kupferstichkabinett

25 HOLLANDISCHE FISCHERKAHNE — Kreide auf blauem Papier, 190:275 . . . . Dresden, Kupferstichkabinett

26 HOLLANDISCHE DORFSTRASSE — Kreide und Deckweiß auf gelblichem Papier, 118:174. . . . . Dresden, Kupferstichkabinett

27 ZWEI JUNGEN AUF EINEM ZAUN — Kreide, ca 195:130 . . Dresden, Kupferstichkabinett

28 FONTANE (1896) — Kreide und Deckweiß, 389:318. . . . . . Berlin, Nationalgalerie

29 BAUME IN HAERLEM — Kreide und Deckweiß auf graublauem Papier, 358:293 . . . . Berlin, Nationalgalerie

30 HAUS IN LAREN — Kreide und Deckweiß auf graublauem Papier, 263:350 . . . . Berlin, Nationalgalerie

31 KARTOFFELBUDDLER — Kreide, 207:272

32 HAFEN IN VOLENDAM — Kreide, 98:166

33 ARBEITER — Kreide, 347:172

34 FISCHERKATEN — Kreide und Deckweiß auf grünlich-grauem Papier, 185:270 . . . . Dresden, Kupferstichkabinett

35 AMSTERDAMER GRACHT — Zweifarbige Tusche, Feder und Deckweiß, ca. 135:215 . . . . Dresden, Kupferstichkabinett

36 KINDERSPIELPLATZ — Kohle und Deckweiß, 275:370 . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste

37 SELBSTBILDNIS — Kohle, 465:350 . . . . Leipzig, Museum der bildenden Künste

38 SCHWEINEKOBEN — Kreide und Deckweiß auf graublauem Papier, 264:352 . . . . Berlin, Nationalgalerie

39 Studie zu „SIMSON UND DELILA" (Frankfurt a. M., Städtische Sammlung) — Kreide, 250:330

40 Studien zu „SIMSON UND DELILA" (ebenda) — Kreide auf grünlichem und weißem Papier, je 250:333

41 BERNHARD VON BÜLOW — Graphit, 363:266

42 JUSTUS BRINKMANM — Graphit, 309:267

43 JUSTIZRAT V. SIMSON — Kreide, 362:266

44 Studie zu „LEO XIII. IN DER SISTINISCHEN KAPELLE" (Sammlung Rothermund, Blasewitz) — Kohle, 375:277

45 Studie zu „LEO XIII. IN DER SISTINISCHEN KAPELLE" (Sammlung Rothermund, Blasewitz) — Kohle, 380:276

46 AKTSTUDIE ZU EINER DELILA — Kreide, 210:333 . . . . Dresden, Kupferstichkabinett

47 AKTSTUDIEN ZU EINER DELILA — Kohle, 319:479. . . . Dresden, Kupferstichkabinett

48 SELBSTBILDNIS (Studie zu einer Lithographie) — Kohle, 263:317

49 STUDIE ZUR JUDENGASSE IN AMSTERDAM (Lithographie) Kreide, 210:277

50 FIGURENSTUDIEN — Kreide, 210:277

Die Zeichnungen, bei denen kein Standort angegeben ist, wurden vom Künstler freundlichst geliehen.

Max Liebermann – der Name verkörpert geradezu ein gutes Stück der neueren Kunſtgeſchichte Deutſchlands. Er war einer der erſten unſerer „modernen" Künſtler – erſten zugleich in dem Sinne, daß kaum einer vor ihm auf dem Plane war, und in dem, daß kaum einer ihn auch ſpäter an Bedeutung übertroffen hätte. Worin aber dieſe „Moderne" beſtand, das hat man ſchon auf vielen verſchiedenen Wegen zu faſſen verſucht – und die Sache läßt ſich doch ſo einfach beſchreiben.

Mit der wirklichen Entfaltung des heutigen Verkehrslebens iſt ein neuer Geiſt über die Völker gekommen. Dieſe Entfaltung gelangte ſo ungefähr in den ſiebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts zum Durchbruch, und ſeit der Zeit hat es eigentlich keine nationale Kunſt im alten Sinne mehr gegeben, noch geben können. Gerade dieſe Zeit war nun für uns in Deutſchland, nach dem Kriege 1870/71, eine Epoche des ungeheueren Aufſchwungs, während der wir aus den „nationalen" Verhältniſſen, inſofern es abgeſchloſſen kleinliche waren, auch auf wirtſchaftlichem Gebiete herauswuchſen. Neben uns aber ſind die anderen Völker – vielleicht nicht in ganz ſo auffallender Weiſe – ebenfalls aus ihrer Iſolierung herausgetreten.

Wir gebrauchen heute wohl noch das Wort „Fremder", aber es hat den Sinn, den es mit der Überlieferung aufgeprägt bekommen hat, faſt verloren. Wir wenden es meiſt ziemlich gedankenlos an, denn in der Weiſe wie für unſere Väter gibt es für uns gar keine „Fremden" mehr. Der Franzoſe, der Engländer, der Italiener, der Ruſſe – ſie ſprechen wohl noch eine andere Sprache wie wir, das iſt aber auch faſt die einzige Unterſcheidung, die ſie uns fernhält. Dieſe Völker alle klammern ſich noch an einige Eigentümlichkeiten, ebenfalls Überlieferungen aus alter Zeit; im weſentlichen aber – ich denke natürlich nicht an politiſche Zuſtände – ſind wir alle Brüder geworden.

Wie ſehr entfernte uns ehedem der ganze geiſtige und pſychiſche Habitus! Könnten wir uns die große, heroiſche Tragödie Corneilles und Racines irgendwo anders als in Frankreich entſtanden denken? Wäre es möglich, ſich vorzuſtellen, daß ein Klopſtock oder auch ein Heinrich Heine in einem anderen Lande als in Deutſchland in Erſcheinung getreten wäre? Hat nicht, um ein weiteres Beiſpiel herbeizuholen, jener Humor von Dickens, der weſentlich auf einem Gefallen an burlesker Ausdrucksweiſe beruht, etwas ſo durchaus ſpezifiſch Engliſches, daß er den Franzoſen überhaupt unbegreiflich, auch uns Deutſchen nur dann ganz und voll verſtändlich iſt, wenn wir erſt einmal tiefer und auf verſchiedentlichſten Wegen in die Pſyche der angelſächſiſchen Raſſe gedrungen ſind?

Und wie ſteht es um dieſe Fragen jetzt? Es ſollte mich nicht wundern, unter uns einen zu treffen, der Ibſen für einen Deutſchen hielt. Ich würde nur glauben, er habe ihn im ſtillen Kämmerlein geleſen, ohne auf den Markt zu laufen, um ſich nach dem Signalement dieſes Dichters zu erkundigen.

Tolstoi in seiner ganzen Entwicklung, nicht etwa nur in seinem frühen Wirken als Romandichter, ist nicht im geringsten an Rußland gebunden. Brieux könnte ebenso gut für Berlin wie für Paris geschrieben haben. Wäre Gabriele D'Annunzio nicht ebenso leicht in Wien oder auch in Brüssel heimisch denkbar? Selbst Spanien hat in seinem José Echegaray einen Dichter, der aus dem Sud unserer Gesamtkultur einen Extrakt destilliert hat, der in gleicher Weise Nord, Ost, West und Süd mundet. Diese Männer schöpfen aus dem Nationalen noch ein Kolorit, aber das Wesen ihres Schaffens ruht heutzutage auf der breiten Basis einer unbeschränkten Allgemeinheit. Nichts beweist die Richtigkeit meiner Behauptungen mehr als die Gegenprobe. Es werden auch heute noch Versuche gemacht, auf rein geistigem Gebiete eine ausschließlich nationale Kunst zu züchten. Sie fallen so aus wie das Wirken des Werdandi-Bundes!

Ganz besonders stark offenbart sich diese Verschiebung der Grundlage, auf der der moderne Geist arbeitet, sobald wir zu dem Gebiet der bildenden Kunst übergehen. Das Ergebnis ist übrigens nicht allemal erfreulich gewesen, und eine Förderung der Kunst ist keineswegs immer ohne weiteres herausgesprungen. Die Steigerung der Verkehrsmittel, die Leichtigkeit, mit der eine gute Idee sich heutzutage bis in die fernsten Winkel der Erde bemerkbar macht, hat es mit sich gebracht, daß kein Mensch einen kräftigen Niederschlag seiner höchsteigenen Persönlichkeit entwickeln kann, ohne daß beinahe gleichzeitig mehrere andere um tausende von Meilen von ihm entfernte Seelen aus ihrem Gleise gedrückt worden wären. Vor hundert Jahren vielleicht noch wäre Beardsley, der an sich weder eine starke, noch eine rein künstlerische, noch vor allem eine schaffenskräftige Erscheinung war, eine vereinzelte Kuriosität geblieben, wie das etwa mit Blake der Fall gewesen ist. Heute hat es Nachahmer förmlich geregnet, nicht nur in England, sondern auch bei uns in Deutschland, in Österreich, in Amerika. Böcklins Kolorismus hat ebenfalls zahllose Köpfe verdreht. Das kommt aber alles nur daher, weil heute kein Mensch mehr die Röntgenstrahlen entdecken kann, ohne daß sich morgen schon die Leute in San Franzisko, in Melbourne und in Yokohama darüber aufregen. Es gibt kein Sich-Abschließen mehr, keine ruhige Entfaltung, kein nicht forziertes Einwirken des einen auf den andern — am allerwenigsten in der bildenden Kunst.

Nutzlos war es, sich gegen diese Erkenntnis — oder sagen wir besser gegen diese Tatsachen — aufzubäumen. Jene, die es versuchten, wurden weggefegt. Da sich die Grenzen verwischten, vereinfachte sich die Grundlage. Das Spezifische, Differenzierende fiel allmählich weg: Es blieb allein das Reale, das Wahre bestehen, das als solches überall auf der Erde in fast gleicher Weise erkannt werden mußte. Die naturalistische Periode in der Kunst hat ihren ungeheueren Siegeszug nicht etwa als Sensation erfochten, sondern weil sie, mehr oder minder anerkannt, genau der Entwicklung des Menschengeistes

entſprach. Indem ſie nach allgemeingültiger Wahrheit, großer überſichtlicher Einfachheit ſtrebte, indem ſie die nationalen Verſchiedenheiten zu überbrücken vermochte und alles auf eine Stufe ſtellte, die dem allgemein menſchlichen Empfinden zugänglich war, kam ſie der Sehnſucht unſerer Zeit entgegen. So durfte ſie nicht nur Wechſel auf alle äſthetiſche Regeln proteſtieren laſſen, ferner ohne handicap in einen neuen Kampf treten. Sie konnte auch wieder dazu gelangen, ſich zu einem wichtigen Faktor im Leben des Volkes — nicht der einzelnen Völker — zu machen, wie ſie es ſeit Jahrhunderten nicht geweſen iſt, weil ſie ſich auf den breiten Boden der Wirklichkeit geſtellt hatte und auf das lauſchte, was die Welt bewegt.

Unter unſeren Künſtlern war Liebermann einer der erſten, der die Malerei auf dieſe neuen Bahnen hinüberleitete. Wir dürfen uns das ſelbſtverſtändlich nicht als eine berechnete und berechnende Tat denken. Es hat ihn nur ein vielleicht ziemlich unklares Gefühl gepackt, daß das Treiben der deutſchen Kunſt zu Anfang der ſiebziger Jahre an einen Stillſtandpunkt gelangt war. Er blickte ſich vergeblich um nach Wegen, die zu einer befriedigenden Entfaltung führen konnten. Sodann fand in ihm das noch unbeſtimmte Sehnen der Zeit ein Medium. Es zog ihn nach der ſchlichten Wirklichkeit, nach der Arbeit und Wahrhaftigkeit hin. Lange noch ehe der Name „die franzöſiſche Schule von 1830" für uns in Deutſchland mit irgendwelchen klaren Gedanken verknüpft war, ſah er einmal einfache Feldarbeiter und ſagte ſich, das möchte er einmal malen, ganz als ſchlichtes Erlebnis, in ſeiner einfachen Wirklichkeit, ohne literariſch herbeigezogene Pointe. Es vergingen noch Jahre, ehe er zur wirklichen Ausführung des Vorhabens kam. Aber ſchon die erſten Verſuche in dieſer Richtung wurden ihm hier in Deutſchland arg verübelt. Die Abſicht, ein ſo einfaches Thema wie Landvolk bei der Feldarbeit als Vorwurf in die Kunſt einzuführen, fand man unerhört. Liebermann war bereits etwas bekannt, als er ſeine „Gänſerupferinnen" ausſtellte. Man empörte ſich darüber, daß ſich die hehre, ewige Kunſt mit ſolch gemeinen, ephemeren Dingen abgeben ſolle — das heißt, ernſthaft und würdig abgeben, wie das bei Liebermann der Fall war, und nicht in „geiſtreicher", ſpaß- oder ſentimentalitättreibender Weiſe. Um das verſtehen zu können, waren die ausſchlaggebenden Kunſtkreiſe bei uns eben noch nicht genug aus ihrem national enggezogenen Geſichtskreiſe herausgetreten.

So unternahm denn Liebermann, der inſtinktiv fühlte, daß das Entferntere hier auch das Weitere, das Naheliegende zugleich das Beſchränkte, bedeute, die Fahrt nach Paris, gerade wie es ungefähr zu derſelben Zeit Uhde getan hat. Munkacſy mußte dieſen beiden als Stütze dienen, mittels derer ſie ſich auf freiere Höhen hinaufſchwingen wollten. Uns will das heute faſt ſonderbar erſcheinen, denn den Pariſer Ungarn können wir gar nicht als einen Stürmer und Vorwärtsdränger gelten laſſen. Und doch bot er einen Anhalt, der gerade das in ſich ſchloß, woran die Deutſchen ſich

klammern konnten. Zuhause forderte man für die Kunst immer noch den bekannten „Schimmer", der die Wirklichkeit „veredeln" sollte. In Munkacsy findet man trotz der wenig fortschrittlichen Kunstanschauung doch ein rücksichtsloses, energisches Anpacken seiner Themata, durch das er ihnen eine aktuelle Wirkung sicherte. Vor einem Teil der Wirklichkeit wenigstens schreckte er nicht zurück. Wenn er auch noch auswählte und sich die Stoffe, die er in seiner Kunst behandelte, reiflich überlegte, so fürchtete er sich doch nicht vor dem etwaigen Vorwurf, er „sei zu realistisch geworden", und er suchte dasjenige, was er gab, möglichst eindringlich zu Gemüte zu führen. Das war immerhin schon etwas.

Viel wichtiger aber war es, daß Munkacsy, ob mit oder ohne Verdienst, den Weg zu Courbet wies, über den Liebermann dann zu Millet gelangte und über diesen vielleicht wieder zu Bastien-Lepage, auf welchen Künstler z. B. die „Arbeiter im Runkelrübenfeld" einigermaßen deutlich zeigen. Damit war das Aus-den-beschränkten-Verhältnissen-Heraustreten schon angebahnt, und die Berührung mit dem, was ich den internationalen Geist der modernen Kunst nenne, schon in weitgehender Weise zur Wirklichkeit geworden. Hat einer überhaupt etwas in sich, so kann ihm zu einem gewissen Zeitpunkt in seiner Entwicklung die Beeinflussung von anderer Seite nur nützen. Es ist das zweifellos ganz allgemein ein Charakteristikum unserer heutigen Künstler, gegenüber jenen aus früheren Epochen, daß sie auch der mächtigsten Eindrücke Herr werden, an denen frühere Maler zu Knechten geworden waren. Man hat aus früheren Zeiten, meine ich, kein Beispiel dafür, daß sich ein Meister so außerordentlich stark von einem anderen beeinflussen ließ, zuletzt aber doch sich zu einer wirklichen und eigenartigen Bedeutung durchgerungen hätte, wie wir es heute oft genug nachweisen können, z. B. an Samberger, um nur einen Namen zu nennen. Daß für viele unserer Künstler die Förderer und Befreier Ausländer waren, ist ein Zufall. Um aus dem Bereich der engumzogenen Vorurteile herauszukommen, mußten sie ja von der Heimat sich entfernen. Sie haben es aber nicht getan, um von draußen her Früchte zu holen, die sie dann, nachdem sie abgestanden waren, ihren Landsleuten als wertvolle Gabe vorsetzen könnten. Sie taten es zunächst nur um ihrer selbst willen, weil sie von der zuhause verbreiteten künstlerischen Anschauung nicht mehr befriedigt waren, und ihnen nichts anderes übrig blieb, als in der Welt umherzusuchen, bis sie eine ansprechendere fanden. Der Zufall — oder auch meinetwegen eine historische Notwendigkeit, es tut nichts zur Sache — wollte es, daß sie die neue Anschauung in Frankreich zuerst verbreitet fanden.

Im übrigen ging Liebermann bald von Paris fort, und der Kreis der ihn bestimmenden Einflüsse gestaltete sich noch mehr international. Weit stärker als die Franzosen haben die Holländer seine Kunst geleitet, sowohl das Land wie die Leute, die lebenden wie die toten. Schließlich erinnert

ſein Werk doch mehr an die Israëlsſchule als an irgendeine andere. In Holland fand er für ſeine Sehnſucht ein Entgegenkommen in faſt jeder Hinſicht. Hier war es leichter möglich, zu der ſtofflichen Einfachheit zu gelangen, die ihm vorſchwebte, und er fand ohne weiteres Modelle für die Vorgänge, die er ſich als Themata für ſeine Gemälde ſozuſagen herbeiwünſchte. Die gewöhnliche Wahrheit des arbeitſamen Lebens darzuſtellen, ſchwebte ihm als Ziel vor. In Holland konnte er am nächſten an dieſe ſchlichte Wahrheit herankommen, und hier fand er ſie am eheſten in Formen, die ihn nicht dazu verleiten mußten, Anekdoten oder Pointen zu erzählen. Mehr als irgendein anderes Volk ſind dieſe Niederdeutſchen von jeher von ihren Malern belauſcht worden; ſie haben ſich gewiſſermaßen im Lauf der Jahrhunderte daran gewöhnt, ganz natürlich zu „ſitzen". Wenn Liebermann damals verſucht hätte, in Deutſchland Arbeiter, Fiſcher, Altmänner oder Stadtwaiſen zu malen, die Sache wäre ſeinen Modellen ſelbſt ſo merkwürdig vorgekommen, daß ſie zweifellos befangen geweſen wären. Es hätte gezierte Stellungen gegeben: die Männlein und Weiblein hätten wahrſcheinlich irgendeine Poſe eingeſchlagen, nur um es vor dem eigenen Gewiſſen zu rechtfertigen, daß ſie ſich malen ließen. Denn daß ihr ganz alltägliches Daſein allein ſchon genug Inhalt biete, um ein Kunſtwerk damit auszufüllen, daran hätten ſie nicht geglaubt. Das vorläufig Ungewöhnliche des Vorganges hätte eine glückliche Löſung verhindert. In Holland beſtand dieſe Gefahr nicht. Ferner bot ihm dieſer Landſtrich eine beſondere Handhabe, einen Erſatz in ſeiner Kunſt zu ſtellen für das „Erzählen", das er ja aufgeben wollte, das aber der damaligen Welt ſo ſehr ans Herz gewachſen war. In der mit Feuchtigkeit durchſättigten Atmoſphäre Hollands ſpielen Luft und Licht eine größere Rolle als in den meiſten Landſchaften Deutſchlands. Liebermann konnte immerhin hoffen — er wird es aber höchſtens unbewußt getan haben —, daß das Publikum, wenn er ihm neue Löſungen der Luft- und Lichtprobleme in der Malerei böte, ſich leichter über den Fortfall des Erzählens (der Pointe und der Anekdote alſo) hinwegſetzen und ſich eher damit befaſſen würde, Gefallen an der ſchlichten, abſichtsloſen Darſtellung der Natur zu finden.

Zu dieſen Anziehungspunkten, die ihm durch den Charakter in Land und Leuten geboten wurden, ſtießen nun noch etliche hinzu, die mehr fachmänniſcher Ordnung waren. In Holland lernte er Frans Hals und Rembrandt van Rijn und, wie eben geſagt, Israëls und ſeine Technik kennen. Er ſtudierte beſonders die alten Meiſter. Eng verknüpft mit den hemmenden Anſchauungen über die Auffaſſung in der Malerei waren auch die Anſichten über Pinſelführung und Färbung in Deutſchland geweſen. Hier wie dort waren die Regeln doktrinär, und hier wie dort war an Stelle ſprühender Freiheit ängſtliche Manier getreten. Hals konnte für einen jungen Künſtler dieſer Jahre, der die Feſſeln zu ſprengen ſuchte, geradezu ein Er-

lebnis bedeuten. Es muß eine unglaubliche Genugtuung gewesen sein, die vielgepriesenen, soliden „alten" Regeln an der Hand dieses Meisters, der doch noch älter war, der Untüchtigkeit zu überführen, vor allem aber für sich selbst die Gewißheit zu erringen, daß man bei dem Streben nach Ellbogenfreiheit und bei der Flucht aus dem akademischen Zunftreglement nur in die Fußtapfen solcher gediegener Klassiker wie Rembrandt und Hals trat.

Wie wenig alles dieses Studium, all dieses sich von fremden Menschen und fernem Land Beeinflussenlassen, sich unter dem Gesichtspunkt der Ausländerei betrachten läßt, zeigt die erste große Arbeit Liebermanns, die er nach seiner Rückkehr nach Deutschland ausführte. Dem Wesen nach sind wir in Deutschland gar nicht sensationell, sondern ernst und gediegen — bitter ernst — gesinnt. Am Äußerlichen bleiben wir nicht hängen, wir trachten nach dem Innerlichen. Das drückt sich schon in der Sprache aus: Selbst gegenüber den Engländern sind wir ein Volk des Seins und nicht des Scheins. Dort beziehen sich die Worte auf das Aussehen, bei uns auf das Wesen. Dort heißt es overcoat, bei uns Überzieher, dort bedroom, bei uns Schlafzimmer usw. In Frankreich konnte man darauf verfallen, die religiöse Malerei dadurch neu beleben zu wollen, daß man nach dem Orient ging und mit peinlicher Genauigkeit wenigstens die Äußerlichkeiten der biblischen Historie richtig kriegte. Bei uns verfiel man darauf, das Wesentliche, den Kern der biblischen Geschichte, neu zu beleben, indem man die Episoden in den Kreis unseres täglichen, heimatlichen Lebens verlegte. Allgemein glaubt man wohl, daß Uhde hierfür der Pionier war. Tatsächlich ist aber Liebermann mit seinem in diesem Geist gemalten „Jesus unter den Schriftgelehrten" um fünf Jahre früher auf dem Plane gewesen.

Das Bild hat ein böses Schicksal erlitten. In Menzels gleichnamiger Darstellung hat es eine Art Vorläufer gehabt. Menzels Weihnachts-Transparentbild kann ich nicht anders als einen bösen Witz auffassen. Er war von jeher etwas bissig, und es hat ihm Spaß gemacht, den Juden in stark karikaturenmäßiger Darstellung vorzuhalten, wie sie sich bei der Gelegenheit betragen haben, den frommen Christen aber in Erinnerung zu bringen, daß der Heiland ja selbst ein Judenknabe gewesen sei. Man hört seine alten Schriftgelehrten förmlich mauscheln, und nach dieser Richtung ist sein Werk realistisch genug. Doch selbst die Pfaffen konnten dem Meister nichts anhaben, denn hatte er nicht dem kleinen Heiland seinen Strahlenkranz belassen? Und waren die Köpfe noch so drastisch, so war die Kleidung doch ein in allem historisch verklärtes Kostüm.

Liebermann hatte gewiß niemanden irritieren wollen mit seinem Bild und hat doch alle Kreise damals gegen sich aufgebracht. Er verhöhnte weder seine Stammesgenossen, noch verletzte er irgendwelches, noch so weitgehend empfindliches christliches Gefühl. Aber er gab etwas Ernstes,

was zugleich neu war, und das hat man ihm verdacht. Über Menzels Bild konnte man schmunzeln und schmunzelt heute noch: es regte niemanden auf. Bei Liebermann gab es nichts zum Lachen, nicht die leiseste Neigung zur Karikatur. Anstatt den Vorgang sich in der Phantasie zu rekonstruieren, hatte er ihn sich in der Wirklichkeit rekonstruiert. Die schlichte Wahrheit, die sich dabei einstellte, rüttelte die Leute auf und verleitete sie zum Denken. Das haben sie nie gern gehabt. Schließlich wird aber doch der Umstand, daß ein Jude sich erdreistete, von der durch längere Tradition geheiligten Auffassung in Sachen christlicher Kunst abzuweichen, bei den Hauptgegnern, den Katholiken im Bayerischen Landtag, den Ausschlag gegeben haben. Damit war ihnen auf billige Weise ein Hebel in die Hand gegeben, mittels dessen sie den Realismus Liebermanns zu Fall bringen konnten. Später, als sie das gleiche mit Uhde versuchten, gelang es schon nicht mehr so gut. Aber auch Uhde hatte ja schwer genug zu kämpfen.

Mit diesem ersten Anhieb hatte Liebermann wahrscheinlich den Weg für Uhde zum mindesten ein wenig geebnet. Die eigentlichen Erfinder und Neuerer bringen es ja in den seltensten Fällen zum durchschlagenden Erfolg. Das gilt in diesem Punkt auch für Liebermann, der sich zunächst so verstimmt sah, daß er wieder ins Ausland ging und vor allem auch dort und nicht in Deutschland seine Werke ausstellte. Er war der erste Deutsche, der es in Paris nach dem Kriege 1870/71 zu dem Erfolg einer Medaille brachte.

Mittlerweile hatte Manet das Seine getan, um die Kunst vorwärtszubringen und hatte alle die Kräfte, die nach einer neuen Grundanschauung strebten, in seinem Impressionismus als in einem Höhepunkt vereinigt. Er hat die Paletten der ganzen Welt aufgehellt und er hat eine Formenlehre eingeführt, die lebendig entfaltet und nicht bloß kalt registrierend umschreibt. In diese Entwicklung paßte Liebermann völlig hinein, und er hat sie mit ausbauen helfen. Kein Künstler mit einer nachweisbaren Daseinsberechtigung hätte sich dem Einfluß der Manetschen Malerei entziehen können, er wäre dann ein Genie gewesen, der die Welt zum mindesten für sein eigenes Schaffen, zu einer neuen Anschauung hätte hinreißen können. Das war Liebermann keineswegs; er war aber auch nicht einer von jenen, die mit dem Marsch der vorwärtsdrängenden Zeit nicht Schritt halten können. Im übrigen muß man bekennen, daß er, wenn er das Manetsche Programm völlig übernahm, doch dem Meister selbst ganz entschieden selbständig gegenüberstand. Das zeigt sich schon darin, daß Liebermann stets weiterschritt und — wenn auch auf derselben Linie bleibend — von Stufe zu Stufe gelangte. Der Liebermann von 1900 ist ein ganz anderer wie der von 1890 und der von 1910 wieder ein anderer wie der von 1900. Die Etappen weisen eine Entfaltung auf, die entschieden stärker und bedeutungsvoller als jene von Manet ist. Zuerst interessierten ihn eine Zeitlang ganz besonders die rein technischen Fragen des Vortrags, die Pinselführung. Ge-

wissermaßen einen Abschluß fanden die Versuche, in dieser Angelegenheit zu einem endgültigen Ziel zu gelangen, um die Zeit des ersten „Schweinemarkts in Haerlem". Das Bild, das übrigens merkwürdigerweise in der „Klassiker der Kunst"-Monographie über Liebermann fehlt, war eins der frappierendsten, die er je gemalt hat. Obwohl man zweifellos an die Technik Frans Courtens' gemahnt wurde, siegte doch zuletzt der Eindruck des Persönlichen und Eigenartigen durchaus.

Dann aber wendete sich Liebermann der Beherrschung von Licht und Atmosphäre zu, die er in vielen Strandbildern, badenden Jungen, Polo- und Tennisspielern usw. immer mehr bezwang. Im Verlauf dieser Beschäftigung haben sich nicht nur der ehemalige dunkle Atelierton, sondern auch die als Reaktion hierzu anfänglich zu milchig und kreidig auftretende Freiluftfärbung verloren, die seine Malerei ehedem begleiteten. Um die wirklichen Tonwerte zu erkennen, rückte er weiter von seinem Modell ab, verlegte das Bild also weiter hinter den Rahmen, womit natürlich auch die sorgfältigere Behandlung des Details weichen mußte. Nachdem er einmal die Helligkeit der freien Natur auf die Leinwand hatte bannen können, durfte er sich wieder eine buntere Farbigkeit leisten. Diese zeigen seine Bilder neuerdings wieder, doch ist sein jüngster Kolorismus ein ganz anderer wie der ehemalige. Der frühere ging sozusagen vom Gefallen an der Leuchtkraft des Pigments aus, dieser ist eine reine Geschmacksäußerung und eine Pikanterie.

Endlich vertiefte sich Liebermann in die Darstellung der flüchtigen Bewegung, ein mehr zeichnerisches als malerisches Problem. Ursprünglich, als es galt, die Einfachheit und überzeugende Wahrhaftigkeit zu gewinnen, war ihm die Ruhe ein wichtiges Element. Selbst wenn die Menschen in seinen Bildern handeln, so ist nur der Eindruck eines momentanen Stillstands in der Handlung erreicht, und so kommt es, daß die Figuren trotz aller redlichen Absicht auf Natürlichkeit doch ein wenig posieren, wie im „Runkelrübenfeld" oder dem „Christus unter den Schriftgelehrten". Jetzt aber versucht Liebermann auch in seinen Gemälden das Moment des Fortschreitenden in der Bewegung für seine handelnden Figuren zu retten. In der Schwesterkunst, der Radierung, ist die Möglichkeit des Gelingens einer solchen Absicht schon längst festgestellt worden. Vor allem Whistler und Pennell haben aus der Konvention der radierten Linie die Suggestivkraft, die eine tatsächliche Bewegung vortäuscht, auf glänzendste Weise herausgeholt. Für die Ölmalerei birgt das Problem viel größere Schwierigkeiten, weil die größere Naturähnlichkeit, die die Farbe mit sich bringt, dem Ziel entgegenarbeitet. Doch sind schon früher ganz hervorragende Versuche in dieser Richtung gemacht worden – ich entsinne mich besonders eines erstaunlichen Bildes des spanischen Malers M. Texidor, das damals, als ich es vor 25 Jahren auf der großen Münchener Ausstellung sah,

ziemlich unbeachtet blieb. Wie dieser, trachtet Liebermann nach dem scheinbar Unmöglichen, wirkliche Bewegung auf die Leinwand, die doch nur regungslose Pinselstriche trägt, zu bannen. Aber daß diese Unmöglichkeit nur scheinbar ist, hat uns eben die neuere Graphik gelehrt. Es gilt für die Farbe, eine rhapsodische Form zu finden, wie man sie für die Linie gefunden hat, die unser Auge dazu zwingt, das Angedeutete zu ergänzen und somit dem starren Fleck eine Bewegung einzuströmen.

Ich darf auch nicht des Interesses vergessen, das Liebermann mit der Zeit besonders dem Bildnis zugewandt hat. Man verneint immer, daß Liebermann Schüler habe, und beinahe, daß er Schule gemacht habe. Aber gerade als Bildnismaler wären meines Erachtens solche Künstler wie Slevogt sowohl als Corinth ohne den vorhergehenden Liebermann nicht denkbar. Unser Künstler hat eine eigenartige Begabung für das Bildnis, wenn auch nicht im geringsten das Zeug zu einem populären Bildnismaler. Dieser muß vor allem das Talent haben, die photographische Ähnlichkeit bezwingen zu können, darüber hinaus aber noch das Gefühl für die günstigste Seite, den glücklichsten Moment seines Modells besitzen. Davon finden wir wenig bei Liebermann. Er arbeitet wie toll an dem Gesicht und der äußeren Erscheinung seiner Modelle herum, um sie zu verliebermannisieren. Man möchte sagen, er sucht mit aller Macht sie so wenig „ähnlich" zu kriegen als angängig ist, wenn wir dabei immer noch erkennen sollen, wer gemeint ist. Ganz richtig hat man bemerkt, daß unter seiner Hand ein jeder zu etwas von einer Karikatur wird. Dabei beschäftigt ihn nicht so sehr der Gedanke an das Seelische im Gesicht, wie der an das rein Physische. Wer Dehmel oder Hauptmann z. B. kennt, wird nie behaupten wollen, daß in den Bildnissen der Dichter von Liebermanns Hand deren Charakter, bis zur Karikatur betont, zutage tritt. Der Maler nimmt vielmehr nur die Linien und Flächen der äußeren Erscheinung in die Hand und verarbeitet sie im Dienste einer Licht- und Luftmalerei. Für ihn sind es nur Objekte, an dem sich das Spiel seiner Pinselkunst ergötzt wie an einer Landschaft oder an einem Stilleben. Er arbeitet auch hier, wenn man will, rein sachlich, ohne den leisesten Versuch, dem Vorwurf auf gedanklichem Wege beizukommen.

Aus Berlin stammt Liebermann, und es ist nicht verwunderlich, daß er nach mannigfachen Versuchen, sich anderswo heimisch zu machen, doch wieder nach Berlin zurückkehrte. Die Stadt paßt zu ihm, und er paßt in die Stadt. Persönlich wird man ihn für einen typischen Berliner, wie sich das Bild eines solchen in unser aller Köpfen festgesetzt hat, erklären. Er ist schlagfertig und trockenen Humors, läßt sich durch nichts verblüffen und hält viel von sich, wie das der Berliner noch mehr als jeder andere tut. Sein Witz zündet: seine Neigung zum Sarkasmus klingt aus in der Bildnismalerei, vor allem aber steht er auf dem durchaus realen Boden der

Nüchternheit. Für diesen Typ gibt es nie, auch nur für eine Minute, die Gefahr des Verfallens in sentimentale Schwärmerei. Liebermann hat Armeleut gemalt: aber er stellt sie nicht dar als „im Grunde doch bessere Menschen", wie es Millet tat, oder sucht gar uns für ihr Freud und Leid zu gewinnen, wie es Constantin Meunier tat. Seine Ziegenhirtin, sein Kiepenträger, sein Fischervolk sind zum reinen ziellosen Objekt geworden, und er malt sie ohne sentimentale Nebenabsichten als nüchterne Realität. Des Meisters ganze Kunst hat zuletzt eigentlich nur noch den einen Inhalt bekommen, das vielfältige Licht der Sonne auf die Leinwand zu bannen. Aber nie hat er sich zu einem schwärmerischen Kolorismus, wie etwa dem der Venezianer, hingezogen gefühlt, sondern ist stets streng nüchtern bei der Stange geblieben, wenn ich mich so ausdrücken darf. Auch die Pikanterie und der Geschmack im Vortrag sind ihm nicht fremd geblieben, doch hat er sich nie dazu verstiegen, dem Japanismus zu huldigen, auch hier verläßt er den Boden einer nüchternen Verstandesgemäßheit nicht.

So hat ihn Berlin doch auch schließlich richtig verstanden, wenn es keinen Heroen aus ihm gemacht hat. Die Berliner sind nicht dazu angetan, sich für die Erhebung zum Halbgott begeistern zu können, und Liebermann selbst wäre sich wahrscheinlich am allerersten in der Rolle des angehimmelten Helden komisch vorgekommen. Berlin hat ihn wohl lange vernachlässigt: in der Betätigung seines Kunstinteresses tritt überhaupt viel Manchesterliches zutage. Endlich hat es aber doch für Liebermann und seinen Ruhm die richtige Folie abgegeben, so wie er sie an den anderen Orten nicht bekam, und wie er sie, wenn er noch weiter gesucht hätte, auch nirgends anders bekommen hätte. An der Spitze der Berliner Sezession hat er seiner Kunst und seinen künstlerischen Überzeugungen Verbreitung und Ansehen verschaffen können, wie es auch in München nie und nimmer möglich gewesen wäre, von anderen Orten ganz zu schweigen.

• • •

Die deutsche Kunst neigt ihrem inneren Wesen nach zur Zeichnung. Wir sind es zweifellos gewesen – als Volksstamm gerechnet –, die die Schwarzweißkunst, die Graphik erfunden haben. Schon im 15. Jahrhundert haben wir die Zeichnung zur Selbständigkeit erhoben, während sie in Italien z. B. nur als eine Vorstufe der Malerei galt. Ein Werk deutscher Zeichnung, Schongauers Versuchung des Hl. Antonius, war wohl das früheste nordische Kunstwerk, das jenseits der Alpen Anerkennung fand. Michelangelo Buonarroti hat es verehrt und studiert. Von Dürer haben die Italiener, darunter viele ganz bedeutende Meister wie Campagnola, Marcantonio Raimondi, Andrea del Sarto, Pontormo, viel gestohlen, aber nur aus seinen Schwarzweißwerken. Nehmen wir Grünewald und

vielleicht noch den jüngeren Holbein aus, ſo waren alle Meiſter der deutſchen Renaiſſance eigentlich Zeichner, die ihre Werke kolorierten, nicht Maler, die ihrem Pinſelwerk nur eine zeichneriſche Unterlage gegeben hatten. Und ſo iſt es im weſentlichen geblieben, auch durch die Zeiten des Verfalls hindurch. Als die deutſche Kunſt in der erſten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wieder ihr Haupt erhob — leider in Rom —, da war es ganz ausgeſprochenermaßen eine zeichneriſche Schule, die entſtand, eine Schule, die auf die koloriſtiſche Durchführung keinen Wert legte und auf die Öltechnik geradezu herabſah. Dieſe beſondere Hochachtung vor der Zeichnung wohnt uns heute noch inne. Das hatte ich neulich wieder Gelegenheit zu bemerken, als ich Zeichnungen ſammelte für ein internationales Heft, das im Ausland erſcheinen ſollte. Es war ausdrücklich bemerkt worden, daß ſelbſt Studien und Skizzen willkommen ſeien, alſo Material, wie es in jedem Atelier maſſenhaft herumliegen muß. Doch bekam ich von ungewöhnlich vielen Seiten Abſagen mit der Motivierung, es wäre nichts da, was gut genug wäre, um reproduziert zu werden! Hätte es ſich um Ölbilder und gemalte Skizzen gehandelt, ſo glaube ich zweifelsohne, die gleichen Künſtler hätten alle etwas eingeſandt. An die Zeichnung legen ſie ſelbſt einen höheren Maßſtab und ſchätzen ſie kritiſcher ein, dank des nationalen Penchants.

Nun haben wir ja auch, wenn ſchon verhältnismäßig ſpät, gelernt, daß der Begriff der guten Zeichnung ſich nicht mit dem feſten Kontur und der ſicheren Linie erſchöpfen läßt. Die Zeichenkunſt, die allein der taſtbaren Form mit dem Gefühl des Bildhauers nachgeht, iſt viel, aber noch lange nicht alles. Wir kennen auch eine Zeichenkunſt, deren Kraft im Feſthalten der Impreſſion beſteht, die die Fläche eher als den Umriß zum Vorwurf nimmt, und die vor allem mittels einer fabelhaften Treffſicherheit im Fortlaſſen die Gabe der Anregung, der Andeutungskraft für ſich zu gewinnen vermocht hat. Die heutige Zeichenkunſt hat ſich gegenüber der früheren, die man meinetwegen die klaſſiſche nennen mag, auf denſelben Linien entwickelt wie die Muſik. Sie iſt polyphoner geworden, ſie iſt mehr modulationsfähig, legt mehr Wert auf Klangfarbe, iſt reicher und wenn ich ſo ſagen darf, chromatiſcher geworden. Die Linienführung der früheren Zeit kann man wohl ſehr gut mit der ſchlichteren Melodik der Klaſſiker vergleichen.

In Deutſchland gibt es ſchwerlich einen Künſtler, der die neuere Entwicklung der Zeichenkunſt vortrefflicher und umfaſſender verträte als Liebermann. In dieſer Eigenſchaft alſo, in der er uns in vorliegendem Werk allein intereſſiert, verſpricht er uns einen ſo großen Genuß, wie wir ihn überhaupt an der Hand moderner Arbeiten zu erwarten haben. Nun iſt es bezeichnend, daß Liebermann, ſo ſehr er auch Maler iſt und von uns allen zunächſt als die Stütze der jüngſten großen maleriſchen Entwicklung

angeſehen wird, doch die nationale Eigenheit, die ich oben berührte, zur Schau trägt, die Tatſache nämlich, daß bei ihm als Deutſchen die Zeichnung immer noch die Hauptſache iſt. Es iſt ganz richtig von ſeinem Lebenswerk hervorgehoben worden, daß in den Zeichnungen eigentlich ſchon alles das geboten wird, was nachher in den Gemälden herauskommt. Mag man noch ſo ſehr den Eindruck haben, er lebe mit dem Pinſel und er komponiere mit der Farbe, im Grunde genommen verleugnet er die Zugehörigkeit zur deutſchen Kultur doch nicht, und zu guter Letzt muß man von ihm, gegenüber den führenden Franzoſen und Niederländern, auch manchen Engländern, doch ausſagen, er koloriert. Das beweiſt die Finalität ſo mancher Zeichnung unter den in dieſem Band abgebildeten, deren Trefflichkeit zugleich dafür eintritt, daß in unſerer Behauptung keinerlei, auch nicht der geringſte Tadel ausgeſprochen liegt.

Gleich die erſte Tafel, die Studie zu dem Bild „Die Geſchwiſter", eine Kreide- und Deckweißzeichnung, gibt ſchon rein alles, was man aus dem Gemälde herausholen kann. Das ganze Spiel des Lichtes mit den ſchwierigen Reflexen, die ſo wunderbar verfolgt ſind, iſt auf der Zeichnung reſtlos gegeben: ebenſo die bewundernswerte Kompoſition, die vom Ganzen ausgeht und dieſem die Teile anpaßt, ſich aber nicht an die Teile hält und aus dieſen ein Ganzes zuſammenſtückelt, das dann womöglich falſch wirkt. Läßt man hier z. B. das Auge über das Bild gleiten, ohne an irgendeiner Einzelheit zu haften, ſo erſcheint alles eminent überzeugend. Bleibt man allein am rechten Arm des älteren Kindes hängen, ſo erſcheint er unverſtändlich. Er iſt eben mit Rückſicht auf das Geſamtbild gezeichnet, gerade wie ein Maler ſeine Farben wählt mit Rückſicht auf die Umgebung, weil er weiß, daß ein gelber Fleck inmitten violetter und grüner Umgebung ganz anders wirkt als dasſelbe Gelb inmitten brauner und roter Umgebung. Das iſt die richtige Art zu komponieren, wie ſie Goya und die anderen großen Meiſter geübt haben, die allerdings oft gar keinen Wert auf den reinen Kontur legten. Dagegen backen ſchliff gewöhnlich jene, die zuerſt einen richtigen Arm hinſetzen, daneben dann einen richtigen Kopf, ſodann weiter einen richtigen Leib und endlich richtige Beine, nur um zu ſehen, daß aus allen dieſen richtigen Einzelheiten ein unmögliches, falſches Ganze herausgekommen iſt. Man kann eben nicht ein Bild aus lauter Nebeneinander zuſammenſetzen wie eine Landkarte, weil der Beſchauer nicht wie bei der Landkarte von Fleck zu Fleck geht, um ſich zu informieren, ſondern das Bild als Ganzes mit einem Blick einnehmen muß, um einen Schönheitseindruck zu gewinnen. Betrachtet man nun dieſe Zeichnung, auch die Reproduktion, durch die zur engen Röhre hohlgehaltene Hand, ſo daß der weiße Papierrand abgeſchloſſen iſt, ſo kann man ſich einbilden, man ſähe ein farbiges Bild, ſo weit iſt dem Gemälde vorgearbeitet worden. Es fehlen nur die Pigmente, und ſelbſt die werden

höchst wirkungsvoll suggeriert. – Solche Zeichnungen wiederum, wie die beiden Landschaftsskizzen auf Tafel 18 und 24, geben schon vollständig die Auflösung in Luft und Licht wieder, die Aufhellung der Palette, die Liebermanns Malerei seit 1900 etwa kennzeichnet. Seine Kunst, die Bewegung wiederzugeben, ein für die Zeichnung ohnehin besser gelegener Vorwurf, finden wir in vielen unserer Blätter (z. B. Tafel 33, 39, 40, 44, 45, 49) in hohem Grade der Vervollkommnung gegeben.

Unsere Auswahl, die wir zur größeren Hälfte der freundlichen Mithilfe des Meisters selbst verdanken, erstreckt sich aber über fast die ganze Arbeitszeit des Meisters, und gerade eine Anzahl der früheren Blätter, in denen noch auf Linienführung im Sinne klassischer Kunst und liebevolles Eingehen in die leisen Schwankungen der Form Wert gelegt wird, sind von besonderem Interesse. Dazu gehören die Studien von den Spitzenklöpplerinnen (Tafel 3 und 4), die Kopfstudien (Tafel 8 – 10), der Biertrinker (Tafel 14), die Näherin (Tafel 19). Auch mit der Beherrschung des Ausdrucks, einem Gebiet, das eigentlich den „Naturalisten" fernliegt, weil es die Wege zu einer Betretung der „gedanklichen" Malerei eröffnet, hat sich unser Meister befaßt, wie die ganz prachtvolle Skizze auf Tafel 12 (siehe übrigens auch Tafel 6) zeigt.

Eine besondere Stelle nehmen die Bildniszeichnungen, die wir wiedergeben, ein, insofern sie vielleicht weniger das aufweisen, was den Inhalt der fertigen Gemälde bildet. Es sind vielmehr recht eigentliche Naturstudien in vorzüglicher technischer Behandlung, aber ohne die künstlerische Verarbeitung, die aus ihnen die typischen Liebermanns macht. Sie sollen eben nur zunächst das Material im Naturzustand liefern, das dann von der künstlerischen Anschauung des Meisters durchsetzt worden ist.

Alle die Zeichnungen, die hier reproduziert worden sind, im einzelnen durchzunehmen, ist nicht meine Absicht. Sie sprechen ja für sich selbst und werden auch den Beschauer genügend leicht ansprechen. Nur noch auf das Blatt auf Tafel 40 möchte ich besonders hinweisen. Es ist ein wahres Kabinettstück in der Kunst des Fortlassens. Rodins Spezialität ist es gewesen, auf diese Weise durch ein paar Striche in den Hauptachsen der Bewegung den Formengehalt wiederzugeben, aber er hat nichts geschaffen, was meisterhafter wäre als dieses Blatt. Wieviel Kenntnis, eine wie große Beherrschung der Tatsachen muß jener haben, der es wagen kann, mit diesen paar Andeutungen die Wahrheit wiederzugeben und dem es gelingt, dies so scharf zu tun, daß wir meinen, wir müßten diese beiden Menschen wiedererkennen, wenn sie uns auf der Straße begegneten!



STUDIE ZU „DIE GESCHWISTER“



STUDIEN EINER SCHLAFENDEN FRAU



STUDIE ZU DEN „SPITZENKLÖPPLERINNEN“



STUDIE ZU DEN „SPITZENKLÖPPLERINNEN“

4



STUDIE ZUR „FLACHSSCHEUER IN LAREN"



HOLLÄNDISCHES MÄDCHEN



STUDIE ZU „ALTE FRAU AM FENSTER“



KOPFSTUDIEN: HOLLÄNDERIN



KOPF EINER ALTEN HOLLÄNDERIN





KOPFSTUDIEN EINER ALTEN HOLLÄNDERIN



JUNGE MUTTER



KINDERSTUDIEN



HOLLÄNDERIN



BIERTRINKER



AUF DEM KANAL

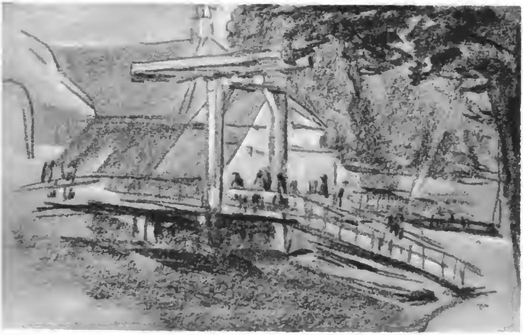


KÄLBER



KUHHIRTIN (STUDIE ZU EINER RADIERUNG)





STRASSENECKE UND ZUGBRÜCKE IN HOLLAND



STUDIE ZUR „LINNENKAMMER IM ISRAELITISCHEN SPITAL IN AMSTERDAM“



STAFFIERTES STRANDBILD MIT HAUS



KÜBELWÄSCHERIN



KUHWEIDE



LANDSTRASSE



HÄUSER AUF DER DÜNE



HOLLÄNDISCHE FISCHERKÄHNE



HOLLÄNDISCHE DORFSTRASSE



ZWEI JUNGEN AUF EINEM ZAUN



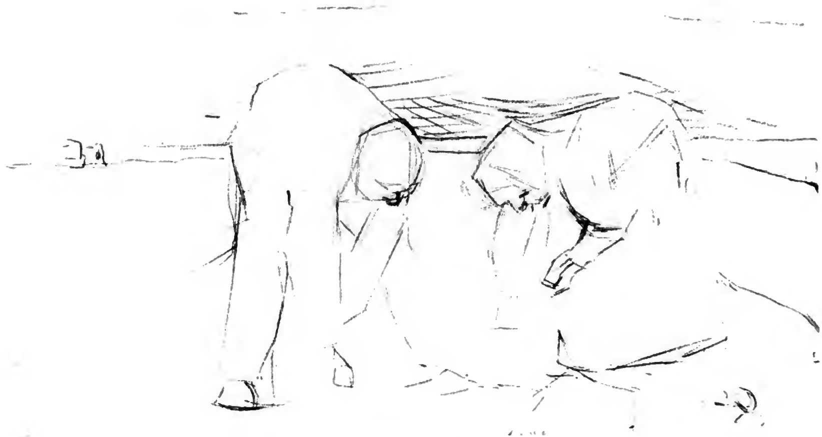
FONTANE



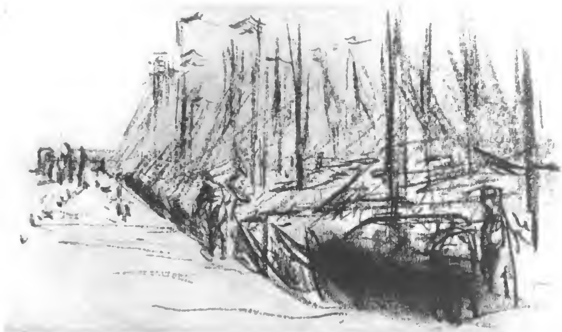
BÄUME IN HAERLEM



HAUS IN LAREN



KARTOFFELBUDDLER



HAFEN IN VOLENDAM



ARBEITER



FISCHERKATEN



AMSTERDAMER GRACHT



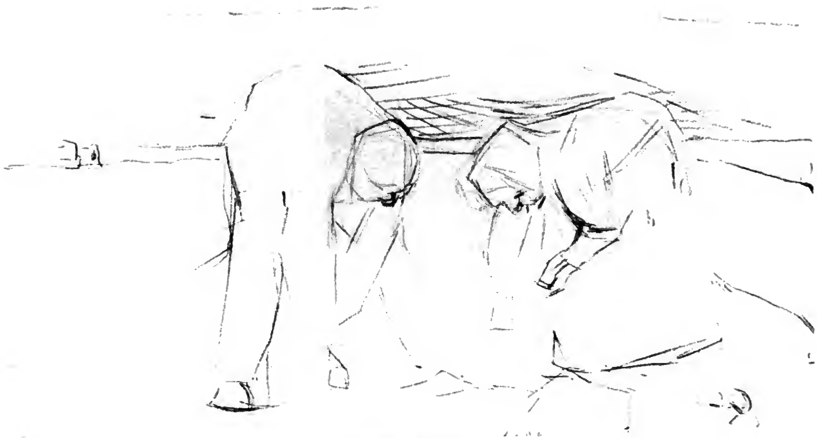
AMSTERDAMER GRACHT



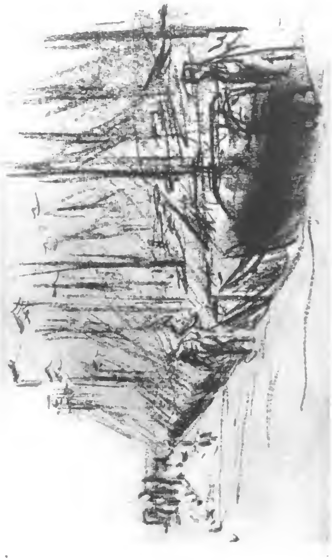
BÄUME IN HAERLEM



HAUS IN LAREN



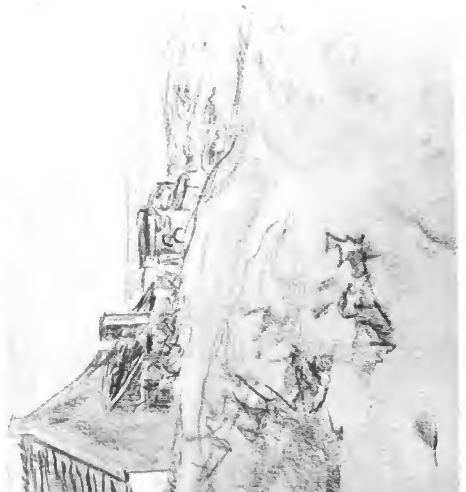
KARTOFFELBUDDLER



HAFEN IN DOLENDAM



ARBEITER



FISCHERKATEN



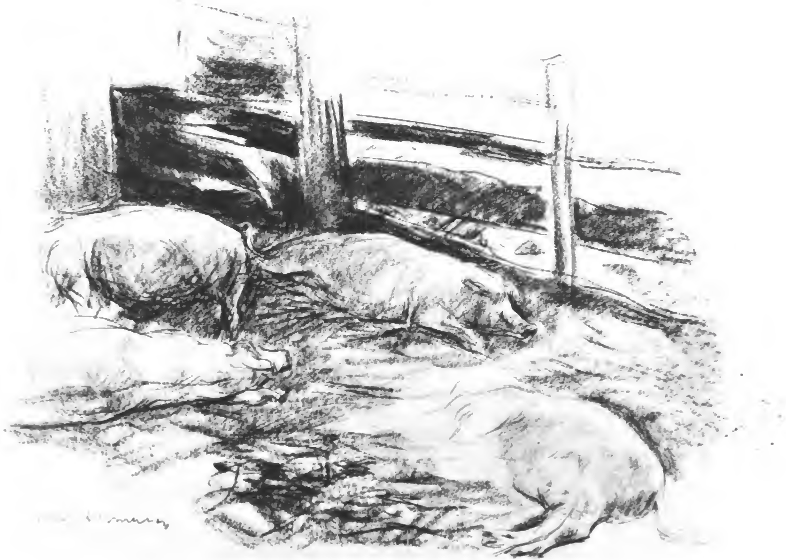
AMSTERDAMER GRACHT



KINDERSPIELPLATZ



SELBSTBILDNIS



SCHWEINEKOBEN



STUDIE ZU „SIMSON UND DALILA“



STUDIEN ZU „SIMSON UND DALILA“



BERNHARD VON BÜLOW



JUSTUS BRINKMANN



JUSTIZRAT V. SIMSON



STUDIE ZU „LEO XIII. IN DER SISTINISCHEN KAPELLE"



STUDIE ZU „LEO XIII. IN DER SISTINISCHEN KAPELLE“



SELBSTBILDNIS



SCHWEINEKOBEN



SCHWEINEKOBEN



SCHWEINEKOBEN



STUDIE ZU „SIMSON UND DALILA“





STUDIEN ZU „SIMSON UND DALILA"



BERNHARD VON BÜLOW



JUSTUS BRINKMANN



JUSTIZRAT V. SIMSON



STUDIE ZU „LEO XIII. IN DER SISTINISCHEN KAPELLE"



STUDIE ZU „LEO XIII. IN DER SISTINISCHEN KAPELLE“



AKTSTUDIE ZU EINER DALILA



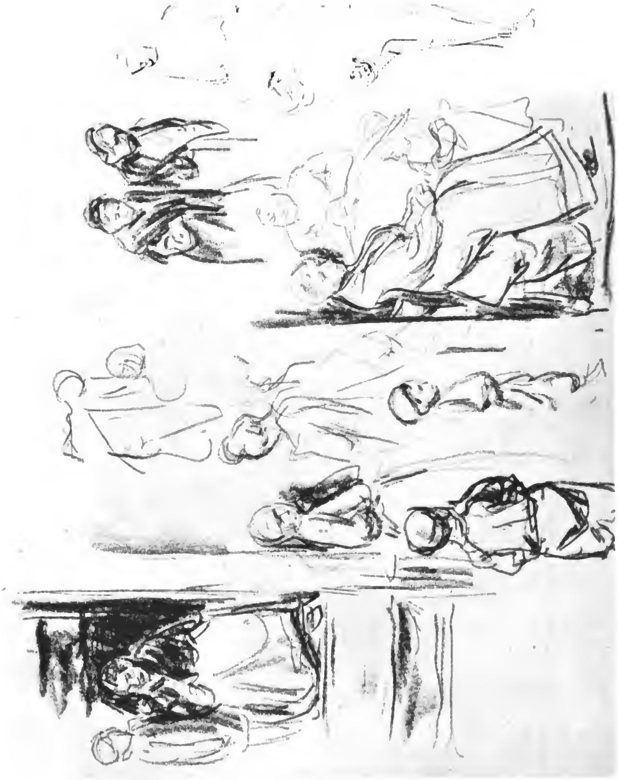
AKTSTUDIEN ZU EINER DALILA



SELBSTBILDNIS (STUDIE ZU EINER LITHOGRAPHIE)



STUDIE ZUR „JUDENGASSE IN AMSTERDAM"



FIGURENSTUDIEN